

# La memoria visual de la historia reciente

Montserrat Huguet\*

Universidad Carlos III de Madrid

---

«Más o menos durante la última generación, los historiadores han ampliado considerablemente sus intereses, hasta incluir en ellos no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc. No habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en sus archivos. Por ese motivo, cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar»".

\* Doctora y Profesora Titular de Historia Contemporánea de la Universidad Carlos III de Madrid. Autora de «Historia y ficción cinematográfica» en Cuadernos de Historia Contemporánea, nº 21, Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 375-389. Coautora de *El mundo contemporáneo. Historia y problemas*, (Barcelona, Crítica, 2001), e *Historia de las relaciones internacionales contemporáneas*, (Madrid, Ariel, 2001).

<sup>1</sup> BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona, 2001, pp. 11.

## **SOCIEDADES INSEGURAS, RECUERDOS PRESERVADOS: LA GESTIÓN DE LA MEMORIA**

Walter Benjamín, en sus *Tesis de Filosofía de la Historia*<sup>2</sup> indicaba que la articulación histórica del pasado no significa conocerlo tal y como «*verdadaderamente fue*», sino adueñarse de un recuerdo, cuyo contenido es diferente según quien lo recuerde. Es por ello que la Historia no puede vivir al margen del conocimiento procedente del recuerdo, de los procesos de rememoración del pasado. En la medida en que, desde mediados de la década de los años setenta, se abre un amplio consenso historiográfico acerca de la incoherencia de la pretensión de exactitud en el acercamiento al pasado, la dimensión narrativa de la memoria, personal y colectiva, vuelve a primer plano.

La contemporaneidad y en buena medida el enfoque de la Historia del Presente han incidido en la preservación y construcción de la memoria con una intensidad sin precedentes. El aprecio por la memoria constituye sin duda un signo específico del mundo contemporáneo. «*Negativos congelados*» -leemos en el titular de una noticia reciente en la que se hace referencia al proyecto de Bill Gates de preservar de la destrucción su colección de 65 millones de fotografías, entre las cuales se encuentra por ejemplo íntegro el famoso archivo

<sup>2</sup> BENJAMÍN, W., «Tesis de Filosofía de la Historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1973, pp. 180.

Bettmann que cuenta con 17 millones de imágenes<sup>3</sup>. Puede que no hallemos mejor metáfora de este afán preservador de la memoria al que nos referíamos: la imposibilidad técnica -dificultades de tiempo al parecer- que implica digitalizar todo el archivo antes de que vaya destruyéndose abocan a su congelación en una antigua mina de Pensilvania. Esta solución levanta ampollas entre los historiadores, sabedores de que en el proceso de digitalización se ha ido haciendo patente que una buena parte del archivo, si el proyecto de *congelación* se verifica, permanecerá definitivamente inédito. ¿Qué sentido tiene pues la conservación? ¿No sería mejor arriesgarse a perder algún documento en aras de una preservación *viva* de la mayor parte del archivo? -se preguntan.

La polémica suscitada plantea además otra lectura. La de que cualquier forma de desdén hacia la memoria lleva implícita en nuestros días una notable crítica<sup>4</sup>, máxime si se trata de la memoria colectiva, social o pública, referente imprescindible de toda memoria individual. A su vez, el recordatorio singular e individual constituye una inestimable aportación a la memoria común, cuyos contenidos están contruidos con *lo* que decidimos ha de ser recordado. Es por lo que decimos que la memoria se construye. La memoria colectiva puede mostrarse, como la individual, sumamente tramposa. En su rastreo cotidiano de la memoria, al historiador siguen sorprendiéndole los mecanismos de funcionamiento activo de la memoria colectiva, repleta de imágenes, mitos y estructuras narrativas estereotipadas, pero también de enormes olvidos, en algunos casos ideológicos, que afectan a colectivos de población más o menos extensos<sup>5</sup>. Los procesos de memoria que tienen como objeto la recuperación de los hechos históricos -acontecimientos traumáticos de nuestro siglo xx en sus más variadas manifestaciones y dimensiones geográficas- para sanar las heridas psicológicas y morales de los pueblos constituyen hoy

un ejercicio de reactivación fundamental para el desentumecimiento de ciertas memorias colectivas.

Sin embargo y bien pensado, la naturaleza del encuentro entre memoria y actualidad, produce una cierta incomodidad que no deja de sorprender. Mientras la memoria evoca permanencia, el tiempo *inmediato, cercano, actual, presente...* de los grupos de personas que, habiendo compartido una experiencia de vida común, siguen hoy vivos, es un tiempo pasajero, nunca estanco, y en consecuencia difícilmente aprehensible por la Historia. Bien pudiéramos considerar que la Historia actual se encuentra en un espacio débilmente delimitado entre por una parte lo que consideramos acción y por otra el imaginario social, conjunto este de lugares comunes y mitos asentados en la memoria común de las gentes.

En la sociedad contemporánea los *mitos* constituyen una forma de verdad, una realidad con significado que nos guía y ayuda en el acercamiento a la historia. Los mitos en historia no se refieren tan solo a realidades históricas de primera magnitud sino también a imágenes que superan la propia realidad y tienen en sí mismas una importante capacidad evocadora y movilizadora. Esos mitos, esencia en buena medida de la memoria colectiva, lejos de falsear la historia, la enriquecen, de manera que la Historia de nuestro tiempo histórico ha dejado de considerarlos mentiras que el historiador tiene la tarea de desmontar y proscribir a evaluarlos positivamente, como vehículos portadores de valores, ideas y símbolos.

La contemporaneidad está cargada de fábulas insertas en las memorias colectivas, y la historia mundial más reciente no es ajena a los mitos comunes. La decadencia, pérdida según algunos, de las ideologías, ha dejado el camino completamente abierto a las representaciones o mitos, cuya eficacia sobre la historia de los hombres es mayor que nunca antes. Marxismo y nazismo han sido sin duda los dos mitos fundamentales de nuestro siglo xx, mitos que acompañan a tantos otros, imaginarios colectivos en las historiografías nacionales. Las imágenes de la memoria colectiva son los instrumentos de legitimación de las memorias del grupo, de las naciones casi siempre. Tienen por ello, además de una representación simbólica, una función social. Como representación simbólica, los mitos lanzan mensajes con el fin de preservar o cambiar el contexto en el que se producen. La función social del imaginario colectivo consiste en movilizar al grupo. Es un instrumento de acción para la historia por venir.

<sup>3</sup> *El País*, 22 abril, 2001, pp. 36. Acerca de las cuestiones técnicas de la preservación de la imagen fotográfica, puede consultarse ALBRIGHT, G.E., *Almacenamiento y manipulación de fotografías*. Universidad Complutense. Ciencias de la Información, Madrid, 1998.

<sup>4</sup> TODOROV, T., *Los abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>5</sup> Ver la interesante aportación de BÉDARIDA, F., «El tiempo presente, la memoria y el mito», en *Historia y fuentes orales. Memoria y sociedad en la España contemporánea*. Actas de las Terceras Jornadas de Fuente Oral, Ávila, 1992, pp. 17-35.

Desde las miradas al pasado que revisan imágenes comunes ya construidas, hasta las miradas al presente que forjan los mitos *del* mañana, la historia no puede entenderse sin esta memoria común edificada sobre imágenes, ficción, fábulas o mitos. Si el sentido de los mitos de la memoria colectiva evoluciona según las épocas (el mito de la *raza* en la sociedad alemana contemporánea, el de la *resistencia* en Francia o el del *comunismo* en Rusia), se da también la circunstancia de que en ocasiones conviven en un mismo tiempo pero en colectivos diferentes imágenes antagónicas, vinculadas con la lectura casi siempre que hacen los ganadores y los perdedores de una guerra.

La contemporaneidad tiene el efecto de multiplicar los agentes de la memoria y de alterar continuamente los márgenes y criterios de su contenido. Los valores de referencia para la construcción de las memorias sociales cambian en relación también con la mudanza de los agentes encargados de construir y preservar dicha memoria. La relevancia absoluta de la función de la Historia para tal fin, adquirida por esta ciencia a lo largo de su conformación como ciencia social, se ha perdido en el tiempo *actual*.

Ello no quiere decir que las comunidades oficialmente normalizadas desde la sociedad y sus poderes no ejerzan la función que les ha sido conferida, sino más bien que cada vez más han de compartirla con agentes de la memoria nuevos. De entrada, los individuos anónimos, que aspiran a poner en común, generalizar y con ello a preservar como memoria colectiva sus particulares experiencias de vida<sup>6</sup>. Cualquiera tiene en la actualidad acceso y derecho a su memoria y a la socialización de la misma si lo estima conveniente<sup>7</sup>. En segundo término, los medios de información y comunicación que, de meros transmisores e intermediarios, soportes y transmisores de memoria en definitiva, han pasado a convertirse en protagonistas absolutos de una historia que desean retener: la historia de la adquisición de su propio protagonismo histórico.

Existe, no obstante la ampliación de los agentes, una diferencia esencial en el funcionamiento

entre los agentes actuales y los tradicionales. Con respecto a los primeros, digamos que las memorias singulares y corrientes, así como las puramente mediáticas actúan por acumulación, es decir, carecen del criterio seleccionador necesario para construir un discurso compartido. Incrementan los fondos del recuerdo en formatos diversos a la espera de la acción de criba y de selección que haga el *profesional*, casi siempre un historiador, en el desempeño de su función sancionadora de la verdad que aún siguen otorgándole las sociedades. La Historia en cambio, agente tradicional en estos menesteres, garantiza una actitud más beligerante con la historia en sí, a cuyas memorias interroga, voltea, y contrapone... antes de consentir en darles el visto bueno de la Memoria con mayúsculas. En esta acción recae precisamente el atributo de autoridad de que disfruta la Historia con respecto a la Memoria, frente a las memorias individuales, tan frecuentemente colectivizadas en un estadio previo al de la reflexión y la contrastación.

Para que el estudioso de la Historia Actual no sucumba ante lo abrumador de la memoria en el contexto de la mundialización y de la globalización, es preciso que revise sus planteamientos acerca del funcionamiento de la memoria, cuyos principios son los de *registro*, *selección*, *actualización* y *acceso*<sup>8</sup>. Registrar la memoria requiere de las tecnologías soportes lo más fiables y resistentes posibles. Más allá de la memoria natural del hombre, la memoria exenta ha recurrido a lo largo de la historia a la utilización de soportes diversos, siendo tal vez el libro, en sus diversos formatos, el más universal. El espacio hasta cierto punto *ilimitado* que en la actualidad nos ofrece la Red de Internet, la agilidad de movimientos que proporciona este tipo de soporte, su propiedad de registrar texto, imagen y sonido con un mismo código digital y la facultad de actualización de la información registrada que tiene, han alterado sustancialmente los modelos históricos del registro de la memoria.

Sin embargo, por sí mismo, el registro de la memoria no resulta de utilidad. Toda información registrada, y la generada por la historia actual viene siendo desde hace décadas desbordante en cantidad y disponibilidad, ha de ser previamente selecciona-

<sup>6</sup> GIDDENS, A., *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Península, Barcelona, 1995; y BEJAR, H., *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1995.

<sup>7</sup> Sobre la desmemoria voluntaria ver WEINRICH, H., *El Leteo. Arte y crítica del olvido*. Siruela, Madrid, 1999.

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, A., «Principios de Historia del Tiempo Presente», en DÍAZ BARRADO, P. M. (coord.), *Historia del Tiempo presente. Teoría y Metodología*. Universidad de Extremadura, Badajoz, 1998.

da. La fractura y la abstracción son los dos mecanismos que utiliza la memoria para conseguir la selección. Los fragmentos de la realidad con que trabaja la memoria han de ser previamente escogidos. Sin esta simplificación, que hace del fragmento una singularidad, algo irreplicable por muy simple que nos parezca, el recuerdo sería imposible. La abstracción nos permite a su vez retener los fragmentos seleccionados. Pese a su irrepetibilidad, la similitud de los recuerdos de nuestra experiencia vital como historia personal, nos fuerza a la síntesis y a la abstracción como forma de memoria.

## **LA MEMORIA GRÁFICA DE LA HISTORIA ACTUAL**

El del siglo XX constituye como es sabido el entorno *¿cónico* por excelencia en la Historia del hombre. Si todo texto -estructura de palabras- se convierte en imagen y es esto lo que le permite precisamente ser recordarlo, pensemos en la enorme capacidad de rememoración que guarda cualquier imagen gráfica. En una fotografía, invento del siglo XIX pero que desarrolló sus máximas posibilidades durante el XX, toda la memoria se concentra en un instante, aquel en que llegamos a *verla* totalidad de lo observado. En la imagen conviven lo permanente y lo que cambia, se guarda la mirada que el observador, autor de la imagen, tiene del mundo, se congela la *identificación abstracta* que de la realidad hacemos para poder reconocerla y se perpetúan los valores de mentalidad del tiempo de la creación de la misma. Imágenes gráficas del mundo actual que, fijas o en movimiento, asociadas a un tiempo y a un espacio determinado, configuran la memoria de todos nosotros, parte de la cual es individual y parte colectiva. Paralelamente, las argumentaciones que sostienen los fundamentos ideológicos del hombre contemporáneo del siglo XX, vienen arrojadas por el enorme manto de las imágenes. Propone Peter Burke, haciéndose eco de un texto clásico del historiador holandés Gustaaf Reiner, que las imágenes no son *fuentes* en realidad, sino *vestigios del pasado en el presente*, concibiendo como manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje, pinturas, estatuas, grabados o fotografías<sup>9</sup>. Ciertamente, las

imágenes constituyen el tipo de vestigios que nos permiten rememorar el pasado de un modo más vivo, y son la mejor guía para entender el poder que las representaciones visuales tenían en la vida de las generaciones desaparecidas. Reflejan un testimonio *ocular* y son por lo tanto una forma fundamental de documento histórico.

Sin embargo, el desarrollo de los llamados *nuevos soportes para la información*, que han permitido recoger e integrar registros de memoria audiovisuales, imágenes y sonido, vienen siendo observados con una notable reticencia por algunos pensadores que consideran que el mundo de la imagen carece de la potencia de la escritura y que la proliferación de lo mismo como registro de memoria pone en peligro la cultura escrita<sup>10</sup>. Dejando al margen este sin duda sugerente y fundamental tema de debate, lo cierto es que no podemos sustraernos a la evidencia de que el uso de las imágenes como fuente de conocimiento histórico, plantea muchos y delicados problemas. De momento, la difícil traducción a palabras del testimonio que nos proporcionan. En segundo término, las imágenes no son ajenas al problema del contexto, ni de la retórica o la calidad del recuerdo. Ciertamente, al igual que sucede con cualquier otro documento, no todas las imágenes pueden ofrecer testimonios completamente fiables".

En las siguientes páginas vamos a ocuparnos de la Fotografía y el Cine, ámbitos por excelencia de la imagen en el mundo contemporáneo y en especial en el siglo XX. Cualquiera de los dos abordajes -en la fotografía, la cinematografía- se sugiere complejo y abrumador. Tal es la enorme entidad teórica, metodológica o temática que rodea a cualquiera de estos registros de memoria. Ensayaremos, no obstante, una escueta aproximación a cada uno de ellos.

## **FOTOGRAFÍAS**

Los medios de comunicación de masas irrumpen en la Historia con la Fotografía, cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Se trata de la culminación de un proceso intenso, el vivido por la historia de la fotografía

<sup>9</sup> RENIER, G., *History, its Purpose and Method*. Londres, 1950, en BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., pp. 16.

<sup>10</sup> LLEDÓ, E., *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. 1992.

<sup>11</sup> BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., pp. 19-20.

desde sus comienzos hasta el gozne entre dos siglos, el xix y el xx. En este sentido, los historiadores gustan de hablar de la irrupción de la *fotografía como documento social*<sup>12</sup>, fruto no de una construcción mental o ideológica de un individuo concreto, sino más bien una estrategia, una postura del fotógrafo ante la realidad. Para el historiador no obstante, y pese al largo siglo y medio de vida de este tipo de documentos, la fotografía es en la actualidad una fuente de difícil lectura -el método es de momento plenamente intuitivo- cuyas posibilidades parecen aún poco exploradas. De ahí que su utilización como fuente siga provocando algunos recelos y se mantenga la idea de que se trata de un tipo de documento *complementario*.

Como es bien sabido, la fotografía en nuestras sociedades contemporáneas es asimilada a la captación de la fugacidad<sup>13</sup> y de la superficialidad de los acontecimientos. No siempre fue así, en sus orígenes<sup>14</sup> la fotografía imitaba a las artes plásticas, y a la representación pictórica en particular, introduciéndose progresivamente en la vida privada de las gentes, primero en la de las clases acomodadas, enseguida en la de los hogares de los más desfavorecidos, cuyos miembros se hacían retratar en los momentos felices y críticos de su existencia: el nacimiento, el matrimonio, la muerte. Desde los usos privados, la fotografía pasó a ser partícipe de los usos públicos, administrativos y en los estatales, siendo, finalmente su incorporación a la prensa, que se consolidó en las primeras décadas del siglo xx, la que universalizó el documento fotográfico. Entre 1914 y 1960 el protagonismo de la fotografía en el medio de prensa fue absoluto, su presencia abrumadora arrinconó el texto escrito en los periódicos. Sin embargo, progresivamente, la inflación de imágenes en la vida cotidiana fue quitándoles el valor propio de un bien escaso, como había sido en el siglo xix -en los inicios del siglo xxi los niños ya apenas contemplan fotografías. Fue necesario entonces replantear la necesidad, la utilidad y la lectura de la imagen fotográfica. El

camino hacia la interpretación de la fotografía; desde una perspectiva del lenguaje y la narración estaba trazado. Sustituida por las tecnologías de 1; imagen en movimiento en su función original de receptáculo de la realidad, la fotografía, incluso en su vertiente más testimonial, la del *fotoperiodismo* -las imágenes de los acontecimientos actuales\* pueden llegar al observador mientras los hechos a los que hacen referencia están aún aconteciendo- ha acabado refugiándose en el espacio de la creación artística contemporánea, precisamente de donde quiso huir en sus orígenes. Pero hoy ya nadie duda de que, como la pintura o el grabado, la fotografía también *reconstruye* la realidad.

En definitiva, la vida contemporánea, en sus distintos segmentos, no puede en ningún caso ser pensada sin la fotografía y sin la sucesión de atisugos que la han venido haciendo posible. En sus inicios, en las décadas de los años '30 y '40 del siglo xix, la fotografía carecía de un lugar definido en el capítulo de las *invenciones* o de los *descubrimientos*. En cualquier caso, pensada en términos de continuidad cultural, de la pintura y el grabado, la fotografía nació de la respuesta a una necesidad tecnológica. La sociedad ochocentista, consciente como era de la especificidad de su propio tiempo histórico, buscaba denodadamente un método y una herramienta que hiciera posible el viejo anhelo de *recoger* la realidad. Desde la perspectiva de la arrogancia tecnologicista de aquel tiempo en que nada parecía resistirse a la voluntad humana, existía una neta diferencia entre la pintura y el grabado por un lado, que se acercaban a la realidad alterándola, y la fotografía por otro, considerada como el ojo que mira al mundo con fría imparcialidad.

Si los cambios tecnológicos traducen cambios profundos en el seno de las sociedades en que se producen, la fotografía constituyó una punta de lanza singular en la demostración de dichas transformaciones. Herramienta tecnológica, pues, desde su primera invención, la fotografía fue incapaz de mantenerse en reposo, manifestándose como una de las tecnologías contemporáneas que más y más rápidas alteraciones sufriría. La falta de madurez tecnológica de la fotografía durante el siglo xix, la búsqueda constante, se aliaron con el anonimato en la producción de placas, que los autores intercambiaban como práctica usual. De esta manera, la fotografía, desde sus inicios, ha dejado testimonio involuntario de la homogeneidad -en la geografía occidental- en la implantación de muchos de los rasgos a los que se refiere el nacimiento de la contemporaneidad.

<sup>12</sup> Véase al respecto la monografía escrita por FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

<sup>13</sup> Si bien la fugacidad no tiene por qué llevar necesariamente a la superficialidad, e incluso puede subvertir del todo el orden de los acontecimientos, si seguimos el texto de FRISBY, D., *Fragmentos de modernidad*. Visor, Madrid, 1991.

<sup>14</sup> SOUGEZ, M.-L., *Historia de la fotografía*. Cátedra, Madrid, 1999.

Si bien nadie renuncia ya a considerar que la fotografía goza de una absoluta autosuficiencia discursiva en sí misma, desde el punto de vista de la Historiografía contemporánea, resulta también obvio que la fotografía, al estar correlacionada con la época en la que se produce y de la que es observadora, ha de ser considerada como una fuente de conocimiento más<sup>15</sup>. Señalaremos algunos de los rasgos de la fotografía entendida como fuente histórica.

En primer lugar, la fotografía capta la realidad a través de una intermediación técnica. En segundo, universaliza, confiere *veracidad* o *autenticidad* a las imágenes. Además, guarda la memoria como reconstrucción. Como fragmento, pedazo de realidad, para adquirir un sentido y al igual que otros documentos, la fotografía necesita ser contextualizada e interpretada. Y en tercer lugar, el encuadre de la cámara fotográfica define la dimensión espacial, perdiéndose con ello cualquier forma de composición de síntesis que pudiera hacerse en otras fuentes visuales. Si el espacio puede ser definido desde el objetivo de la cámara, también actúa este con respecto al tiempo que queda detenido, *congelado*, en el instante fotográfico. Si el fotógrafo *selecciona* el objeto y el instante, la *omisión*, aquello que no sale en la foto porque el fotógrafo no quiso o no se percató de su presencia, ha de ser considerado igualmente un elemento de la fuente. El instante fotográfico está cargado pues de contenido de memoria, goza de una gran carga de presentismo histórico.

La *veracidad* del documento fotográfico entra en la categoría de la llamada *verdad histórica*. Lo que aparece en una fotografía sin duda *aconteció*. La fotografía aporta la *evidencia*, la prueba del acontecimiento, sirve para *registrar* hitos de la memoria, de nuestra actividad cotidiana por ejemplo, *autentifica* el mundo visible y preserva la información que obtenemos de él. La fotografía no proporciona no obstante *veracidad perceptiva*, ya que se nutre de intermediación técnica, de la analogía que, por medio de unas convenciones, nos aproxima a la realidad. De

este modo, todos reconocemos que la realidad nunca es bidimensional, en blanco y negro, o bien cortada y enmarcada en unos límites cuadrangulares, tal y como aparece en la fotografía vertida al papel.

La fotografía es un ejemplo claro de la forma en que la historia colectiviza la memoria individual. Fruto de la elección y de memoria visual y particular del fotógrafo, cuando se difunde, la fotografía pasa a ser parte de una experiencia de memoria común compartida, a veces de rango familiar, otras nacional y hasta universal. Pero además, el contexto y el tiempo en que se contempla, al igual que sucede con otros documentos históricos, alteran el contenido de la lectura de la fotografía. Es decir, la fotografía no guarda un contenido muerto, está viva. En general, las fotografías reflejan mejor que cualquier otro documento el cambio de la historia. Desde la memoria individual a la colectiva, el paso del tiempo y los anacronismos, no sólo formales sino aquellos que son reflejo de mentalidades y actitudes, suelen ser dolorosamente evidentes en las imágenes fijas. Algunas fotografías sin embargo, realimentadas de improviso con el presente histórico, llegan a adquirir un significado inusitado, convirtiéndose en símbolos colectivos de actualidad o bien destilando mensajes universales que permanecen invariables en el tiempo.

Si el trabajo con la fuente fotográfica -aún incipiente- cuenta con las bases sólidas que auguran un futuro prometedor, no podemos ser aún tan optimistas por lo que se refiere a la utilización de la imagen fotográfica como vehículo o soporte de la narración histórica. Hemos indicado antes de qué manera los responsables de los archivos fotográficos, ingentes en sus fondos muchas veces, intentan luchar contra el tiempo que propicia el deterioro natural de los negativos. Suponiendo que podamos ser capaces de salvar el grueso de los archivos existentes y disponibles, la función del historiador ha de consistir en dar entrada a un trabajo de teorización, conceptualización y método que permita organizar el grueso de la información.

Dado que la fotografía goza de un alto contenido de memoria en la que el trabajo de discriminación y selección viene dado, siendo el paso del tiempo una condición que, en el caso de este tipo de documento, favorece antes que dificulta el trabajo narrativo, tiene sentido plantear la posibilidad de luchar contra corriente para ensayar discursos históricos en los que la fotografía constituya el

<sup>15</sup> Sobre historiografía y fotografía, véase: RIEGO, B., «La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica», en *Ayer*, nº 24, DÍAZ BARRADO, (ed.), Madrid, 1996, pp. 91-111. Y RIEGO, B., et al. *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Universidad de Cantabria/Universidad de la Laguna, Santander/Santa Cruz de Tenerife, 1994.

elemento principal. Puesto que la *narratividad* de las fotografías es escasa en sí misma, la clave de este tipo de discurso radicaría, tal y como ha explicado el profesor Rodríguez de las Heras<sup>16</sup>, en poner énfasis precisamente en el *arco del proceso*, esto es, el hiato temporal y espacial entre las instantáneas fotográficas. Dicho *arco* no alude a un tiempo convencional. Se significa más bien mediante la diferencia de las imágenes. Conseguir estructurar un discurso histórico a partir de instantáneas fotográficas, exige al menos tres condiciones: un número limitado de instantáneas, su organización lineal y una reducción de la afluencia de los recursos expresivos. El trabajo del historiador con los corpus documentales de esta naturaleza es cuando menos complejo. Su aportación descansa en el establecimiento de una peculiar red de relaciones entre las unidades que debe estar sustentada tanto en un profundo conocimiento del archivo fotográfico como en los temas históricos a los que remite.

Los nuevos soportes, la imagen digital y la edición electrónica, que van sustituyendo a los antiguos en papel o negativo, incluso por lo que se refiere a los archivos de fotografías familiares, amplían las posibilidades de utilización de esta fuente. Como si de cualquier otra base de datos se tratara, hacen disponibles las grandes y pequeñas colecciones, soportadas en discos compactos o bien accesibles por Internet. Permiten además una intervención permanente y personalizada del lector que, en el discurrir de las imágenes, interacciona creando sus propias rutas discursivas, al componer su particular relación entre las numerosas fotografías.

## PELÍCULAS

El trabajo de investigación sobre la interacción entre el Cine y la Historia no ha hecho sino

<sup>16</sup> Un trabajo reciente que indaga en esta forma de escribir la Historia a partir de imagen fotográfica, dirigido por Antonio R. de las Heras, entre 1998-2001, lleva por título: *Espacios madrileños y memoria histórica en la Edad Contemporánea*. Proyecto de Investigación financiado por la Comunidad de Madrid, identificación 00902, n° referencia 06/0010/98. En la actualidad se está procediendo a su incorporación a la página WEB del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid.

empezar<sup>17</sup>. Los aspectos metodológicos están en mantillas ya que el historiador se resiste a abandonar la idea de que se enfrenta a un medio nuevo que aún no está en condiciones de afrontar en condiciones similares a las que utiliza con otras fuentes. Cuando se sitúa ante la producción cinematográfica en tanto recurso y fuente<sup>18</sup> el historiador ha de plantearse cuestiones de la siguiente índole: ¿cuál es la interacción entre el mundo contemporáneo y la naturaleza cinematográfica?, ¿qué relación existe entre el cine y la narración histórica?, ¿en qué manera consideramos posibles los films históricos?, ¿qué se entiende por un film histórico?, ¿puede el cine *no-histórico*, el convencional o de ficción, construir la Historia? Y, finalmente, ¿está el historiador en condiciones de aceptar la narración cinematográfica como narración histórica?

Para dar respuesta a la primera de las cuestiones es obligado recordar que el Cine nació y se desarrolló como forma de representación del mundo y de su tiempo. Situado en la frontera entre las artes plásticas y las funcionales, el Cine surgió inmerso en los problemas de su propio contexto histórico. Un tiempo histórico, el de los albores del siglo xx, definido por la industrialización y la *taylorización* de la producción material y cultural, por su mercantilización y masificación, por la introducción de las dinámicas del monopolio y por la aparición de la intensificación de las formas de colonización cultural. Un tiempo que inauguró la

<sup>17</sup> Pese a ello, algunos autores han elaborado bien fundadas reflexiones al respecto. De la importante producción al respecto, destacamos algunos títulos indispensables: FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 1995; SORLIN, P., *The film in History. Testing the Past*. Oxford, 1980; ROSENSTONE, R., *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton, 1995; ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (eds.), *La historia y el cine*. Barcelona, Fontamara, 1983; y finalmente HUESO, A., *El cine y el siglo xx*. Ariel, Barcelona, 1999. No menos interesantes son los trabajos de recopilación y contextualización histórica de films, como el de CAPARROS LERA, J. M., *Cien películas sobre historia Contemporánea*. Alianza Editorial, Madrid, 1997. Finalmente, resulta indispensable en el panorama español una revisión de la publicación *Film-Historia*, dirigida por J. M. Caparros Lera y editada por el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona, en sus diez años de existencia (1991-2001).

<sup>18</sup> ROLLIN, P (ed.), *El cine como fuente histórica (la cinematografía en el contexto social; político y cultural)*. Fraterna, Buenos Aires, 1987.

multiplicación de códigos y lenguajes, su vulgarización al mismo tiempo que se hacía posible el acceso universalizado a los bienes de la cultura. Pero además de todo ello, un tiempo histórico definido sobre todo por la aceleración y el vértigo del cambio. La idea del *cambio*, referida a las formas de organización material y humana de aquel instante de la Historia, al igual que a los enfoques renovadores, experimentados por las formas artísticas y culturales, se convirtió, y constituye hoy en mayor medida que en aquel momento, en un bien asumido y ansiado por el hombre contemporáneo. El protagonismo que adquirió la noción de cambio alteró el tiempo real y presagió los horizontes de un posible nuevo régimen de historicidad, el del final de este siglo.

El hombre *contemporáneo* aprendió a vivir y a confiar en el cambio, porque, frente al hombre preindustrial, que se había instalado en la mansedumbre de la permanencia de las técnicas, los hábitos y las modas, tuvo que sumergirse en un mundo de transformaciones sin tregua. El futuro, contemplado con incertidumbre por el hombre contemporáneo, adquiría al instante el valor de la certidumbre, se consolidaba como presente, y entraba a formar parte del enorme archivo de la memoria sin que se produjera ningún proceso premeditado y ordenado de selección previa al almacenaje<sup>19</sup>. Sin embargo, esta percepción de la fragilidad de su tiempo histórico ha terminado por ser incorporada al ser vital del hombre contemporáneo, que ha tenido que aprender las formas de sentirse seguro. Frente a otros momentos de la Historia, en el siglo xx, el porvenir da sentido al pasado, se disuelve la certeza de que es el tiempo huido el que ilumina el porvenir.

Al tiempo que la producción de los bienes materiales se masificaba, para ser objeto de adquisición por parte de cualquiera, el usuario se transformó en consumidor, y la cultura y las formas artísticas se democratizaron y adoptaron un cariz perecedero, hasta este siglo inhabitual. Así, el cine nació y maduró como un producto de fácil y rápida fabricación y consumo para el mayor número posible de personas. Los logros de la estética, la calidad y el preciosismo de que el Cine acabó dotándose a sí mismo en las etapas de madurez y

asentamiento de este arte, no tuvieron cabida en el planteamiento inicial de la industria<sup>20</sup>. El Cine se convirtió en la evidencia de que era posible producir una obra artística mediante la utilización de un utillaje industrial<sup>21</sup>. En consecuencia se procedió a obtener, de forma mecánica, una cantidad ilimitada de originales que podían ser presentados simultáneamente en cientos de salas y ante públicos de distintas clases sociales. Esta singularidad fue por otra parte la razón esencial de que las élites tradicionales desconfiaran de este nuevo arte o forma de entretenimiento, no exclusivista, y de que persistiese en atrincherarse en los teatros de acceso social limitado, dejando las carpas en las que se exhibían películas para las clases populares.

Específico del nuevo arte era el rasgo de poder abarcar a un público de millones de espectadores, pertenecientes a culturas muy diversas de múltiples escenarios planetarios. La creación artística mediante procedimientos industriales presentaba la ventaja de hacer posible grandes inversiones, amortizables en un espacio de tiempo muy breve, que de otra forma hubieran sido inviables. Aun así, los primeros creadores tuvieron que hacer frente a una enorme dificultad. Tal y como les sucedía a los artesanos vinculados con otras ramas de la producción industrial, los artistas carecían de la propiedad o el control de las herramientas y de los capitales necesarios para elaborar su producto. De modo que las películas, cada vez más costosas en términos económicos, eran propiedad de los dueños de las empresas productoras, y terminaron por escapar al control de los creadores<sup>22</sup>.

Pese a todo, el cine nació ajeno a la conciencia de su propio valor y trascendencia histórica, convencido de no ser sino un efímero experimen-

<sup>19</sup> DÍAZ BARRADO, P. M., «Imagen y tiempo presente. Información versus Memoria» en DÍAZ BARRADO, P. M. (coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*. Universidad de Extremadura, Badajoz, 1998, pp. 79-109.

<sup>20</sup> Como obras generales de consulta que reconstruyen la Historia del Cine, pueden consultarse: GUBERN, R., *Historia del Cine*. Lumen, Barcelona, 1995. Coordinados sus 12 volúmenes por diversos especialistas, DOMÍNGUEZ, G. Y TALENS, J., *Historia General del Cine*. Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>21</sup> BENJAMÍN, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, op. cit. Acerca de los primeros orígenes del documento fílmico en España y de su uso social, RIEGO, B., «El documento fílmico y sus interrogantes para el historiador», en *Imatge i recerca*, Actas de las sextas Jornadas Antoni Vares, Girona, 21-24 de noviembre, 2000.

<sup>22</sup> ROLLIN, P. (comp.), *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Fraterna, Buenos Aires, 1989.



to de barraca de feria. Surgía como un espectáculo barato<sup>23</sup> para masas de escasa cultura, o bien como una distracción de moda para minorías *snobs*. Cuando nació, las clases sociales acomodadas le concedieron escasa atención, contemplándolo como una curiosidad sin futuro. Sin embargo, la consolidación y el avance de la implantación de los modelos democráticos en toda Europa y en América dio el espaldarazo definitivo a los modelos culturales de la sociedad de masas<sup>24</sup>. La cultura de masas sacralizó la audiencia y la comercialidad de las películas, dejando al margen las cualidades estéticas. La comercialidad a su vez, dependía de que el film acertase a cubrir la demanda popular de entretenimiento y diversión, lo cual constituía sin duda alguna una limitación más a la libertad artística del creador, concebida según los parámetros de las sociedades preindustriales, si bien, por primera vez en la Historia Occidental, facilitaba el acceso barato al ocio y a la diversión. En este sentido, la caducidad de las películas vino impuesta por los gustos de la moda o la novedad del momento. Los géneros cinematográficos reflejaron en la producción de películas la idea industrial de la *serialidad*, la fijación y la explotación de los temas, de los argumentos, los estilos o los estereotipos. La repetición mediante la diversificación de los formatos expresaba que las obras cinematográficas no tenían que ser forzosamente singulares. Unas recordaban a otras sin ningún demérito para el creador, que se limitaba, desde su buen hacer técnico, a consolidar tendencias con una clara intencionalidad pragmática. En definitiva, la civilización de la imagen se abría camino y arrollaba por el puro principio de la rentabilidad.

Entre tanto, la civilización de la imprenta se sintió atacada por la de la imagen en el momento en que ésta dejó de habitar en los espacios marginales de la cultura y se introdujo en los ámbitos cotidianos de la vida de las gentes, para quienes los libros habían representado hasta entonces un producto inaccesible y marginal. Esta reticencia por parte de la cultura impresa hacia la cultura de la imagen cinética era expresión de un déficit de memoria. Se olvidaba que también la cultura del papel hubo de sufrir los ataques virulentos y la incompreensión por parte de los defensores acérrimos

de la cultura de transmisión oral cuando la imprenta facilitó la producción seriada de libros, abriéndose con ello el camino hacia la difusión de la lectura. Sin una renovación en el ámbito de los soportes y métodos para archivar la memoria, la complejidad del mundo contemporáneo hubiera sido incapaz de absorber y retener el gran volumen de la información oral, escrita y visual que la sociedad estaba produciendo.

La Fotografía, imagen estática, había preparado el camino a la sociedad de la imagen porque, al dotarles de la *veracidad* de lo que el ojo humano contemplaba, universalizaba escenarios, personas y acontecimientos. Sin embargo, la Fotografía se mostraba como un soporte insuficiente a la hora de almacenar el tránsito entre las instantáneas. El de la Fotografía era un tiempo estático, de síntesis, y cargado de una profunda intencionalidad porque el ojo del fotógrafo se veía forzado a resumir sus ambiciones registradoras en una sola instantánea. El tiempo inventado por el Cine resultaba tranquilizante y esperanzados. Constituía un tiempo de otra especie, un tiempo más lento y descriptivo en el que, al estar menos expuesto a la necesidad de síntesis<sup>25</sup>, la intencionalidad del autor podía dosificarse, estructurarse y hasta corregirse. De ahí que el Cine constituyera una herramienta básica, cuya capacidad para almacenar las imágenes del *dinamismo* contemporáneo superó a las propias expectativas que generó en el tiempo de su nacimiento y primer desarrollo.

Nunca hasta entonces, hasta los albores del siglo xx, el hombre contemporáneo había tenido que hacer frente a una interacción tan intensa entre la realidad y las imágenes del mundo en el que vivía. La sociedad crecía viéndose reflejada y acostumbrándose a su propia imagen. Rara vez, en aquellos orígenes del cinematógrafo, los espectadores tomaban conciencia de la importancia que habría de tener en un futuro este cambio, aparentemente insustancial, en los propios hábitos cotidianos; me refiero a la frecuencia e intensidad con que las sociedades posteriores habrían de contemplar la reconstrucción de sus formas de vida en la pantalla, en un teatro primero, en la sala de estar al poco tiempo. El Cine, bajo la falsa pretensión de ser un *reflejo* de la realidad, nació con la característica añadida de *confundir* al espectador de imágenes acerca de la naturaleza de su propia realidad.

<sup>23</sup> SUBIRATS, E., *La cultura como espectáculo*. FCE, Madrid, 1998.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Crítica de la seducción mediática*. Tecnos, Madrid, 1997.

<sup>25</sup> ARNOLDO, J., «El tiempo en la fotogenia: ¿Cine o Fotografía», en *Revista de Occidente*, n° 127, 1991; Y SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, 1996.

Para este hombre contemporáneo, escasamente educado para discriminar entre realidad y ficción, el cine convertía *todo* absolutamente en legible. Esa legibilidad era además universal, porque el tiempo cinematográfico, para todo el mundo en todos los lugares y momentos, tenía un estatus especial del que ninguna otra manifestación cultural humana había gozado jamás. El Cine hacía posible un nuevo tipo de dimensión histórica: el *tiempo cinematográfico*, caracterizado por la universalidad del espacio y la indefinición del tiempo.

Desde la década de los años ochenta del siglo xx, el Cine comenzó a ser considerado como un sistema complejo en el que los aspectos artísticos y tecnológicos dejaron de ser los únicos a considerar. Si los elementos que regulan la producción y el consumo de este bien de ocio constituyeron un nuevo campo de interés investigador, sucede también que se abrían temas de interés vinculados a la percepción social de los fenómenos cinematográficos, esto es, de las formas de comportamiento, o la manera en que el Cine retrata con un grado mayor o menor de consciencia la vivencia colectiva de las realidades geográficas. Es así que el cine, como producto social, no solo sustentaba su percepción del mundo<sup>26</sup>, sino que alimentaba los comportamientos de las gentes. De ahí que en nuestro mundo actual la *Historia del Cine* se haya convertido en un objeto de estudio desde perspectivas nuevas y que haya surgido la necesidad de avanzar en el aparato teórico y metodológico.

A simple vista, llama la atención en primer lugar que el material sobre el que se debe trabajar, las películas, constituya un patrimonio histórico que no se ha tenido en cuenta y cuya preservación plantea serias dificultades. En general, la mayor parte de los países con cinematografías nacionales carecen de políticas serias de recuperación de este tipo de bien cultural. Una recuperación, a menudo dispersa y en manos privadas, que requiere unos presupuestos considerables. Sin embargo, lo más grave de todo viene a ser el déficit en el convencimiento profundo acerca de que las actuaciones encaminadas a preservar el documento visual sean realmente tan necesarias como lo son las que se orientan a evitar el deterioro y desaparición de fuentes documentales llamadas de archivo.

La actitud reticente hacia los archivos audiovisuales de un grupo aún numeroso de historiadores

no está contribuyendo precisamente a convencer a los poderes públicos acerca de la necesidad de preservar estos registros de la memoria. El mantenimiento de estos archivos surge en muchas ocasiones de iniciativas privadas, cargadas de voluntarismo, cuya efectividad, al carecer de los recursos necesarios, es no obstante limitada. Son los propios autores en muchos casos los que acometen la costosísima tarea de mantener *vivas* algunas de sus películas, por medio de laboriosos y caros procesos de reconstrucción que pretenden salvaguardar las cintas de los estragos que el tiempo ocasiona. Esta debilidad de las administraciones ante la fuente cinematográfica traduce el olvido de la memoria audiovisual para el registro de nuestro tiempo histórico. Una memoria que, a diferencia de la de otras artes, es antes que nada colectiva, y que guarda una relación muy estrecha con las formas de la mirada, no tanto del individuo como de las sociedades y sus hombres.

Cualquier película, desde el momento en que se ha confeccionado y estrenado en una sala de proyección, se convierte en una narración que recoge de una forma más o menos consciente aspectos del contexto histórico. Cuando la narración cinematográfica es, de forma consciente, una *construcción histórica*, se dota a sí misma de una doble intencionalidad ante la reconstrucción del pasado, la del tiempo que intenta narrar y la del propio momento histórico en que fue elaborado como producto cinematográfico. Por ello, todo film es deudor e integra al mismo tiempo los rasgos constitutivos de su momento histórico. Las películas constituyen productos culturales de autoría colectiva, rasgo que testimonia mejor que ningún otro una de las esencias del mundo contemporáneo: el protagonismo de las acciones del grupo. Como documento, el film es testimonio de un pasado, pero a la vez se valida como sujeto de la Historia de nuestro siglo, contribuyendo a la construcción de nuestra propia realidad.

Como documento, el film goza de un planteamiento de partida que nace de la intencionalidad narrativa y de los elementos que se seleccionan para construir dicha narración. El historiador del siglo xx, y en especial quien se dedique al estudio de su segunda mitad, goza del privilegio de disponer de una fuente inagotable de memoria. Más allá de su vocación de recoger, elaborar y transmitir información acerca de su tiempo, o de interpretar la referente a otros tiempos, el Cine deviene en el eco de una determinada forma de vida y de pensamiento. Por él discurre la historia de las mentali-

<sup>26</sup> AMADOR, R, «El cine como documento social», en *Imagen e Historia*. Ayer, r.º 24, 1996, pp. 114.

dades colectivas, según un régimen de historicidad de límites escasamente precisos, que alude a los usos, los modos, las costumbres, las ideas y los valores de la sociedad del siglo xx. Las películas nos hablan no solo acerca del objeto cinematográfico, sino también acerca del narrador. Un narrador colectivo, tal como dijimos, constituido internamente por todos aquellos profesionales vinculados a las tareas de producción y de realización de las películas, cuyo trabajo hace posible el producto final: la suma comprensiva del guión, la dirección, la actuación, la puesta en escena, el vestuario, la fotografía, el maquillaje... la música. Cada elemento artístico por separado, cada tarea específica, es fruto de la preparación y de la concepción profesional de una o varias personas, el desarrollo vital de cada una de las cuales está definido por su tiempo histórico. La coetaneidad de las autorías convive no obstante con la conjunción de generaciones distintas cuya percepción del mundo y de la Historia está determinada por acontecimientos significativos y formas culturales diversas. La función organizadora de la dirección cinematográfica deviene en algo primordial, para equilibrar y dar un sentido mediado al producto cinematográfico final.

De cara a la utilidad que haya de tener para la narración histórica, la división tradicional entre obras de ficción y documentales no resulta a mi juicio operativa. Concederé a los más críticos la idea de que existen documentos fílmicos a modo de fuentes *primarias* que, casi al azar o a lo sumo desde una intencionalidad mínima, reconstruyen la realidad que nos rodea a pedazos. En este apartado bien pueden considerarse las grabaciones en vídeo que, con fines de seguridad, se recogen en las entidades bancadas, o el material de los reportajes audiovisuales del que se han seleccionado las imágenes cinéticas que después serán objeto de un montaje para un programa de una cadena de televisión. La cuestión esencial para un historiador debe ser la de que, incluso aunque la mayor parte de la narración fílmica entre en la categoría de lo que entendemos por ficción, un film no puede ser considerado nunca *no verdadero*, por oposición a aquel que entendemos como *verdadero*, el llamado documental. Al igual que sucede con la Historia que se escribe, a la que concedemos siempre el beneficio de la duda, la producción cinematográfica existe en tanto *evocación del pasado* y como tal merece ser evaluada. En la pretensión por descubrir *qué sucedió*, los historiadores *reconstruyen* el pasado, esto es, interpretan el pasado a partir de

sus propias hipótesis e interrogan a los documentos, a las fuentes, sobre cuya materia prima, la información, construyen sus relatos. El Cine no hace otra cosa, repite el mismo esquema, esto es: ahorra su narración acerca de un sujeto de interés, en un tiempo y en un lugar determinados.

Aun así, y al margen de las argumentaciones que, como historiadores, podamos hacer sobre la utilidad de la ficción cinematográfica en tanto fuente y recurso para la reconstrucción del tiempo histórico, no podemos obviar la existencia del llamado *género de Historia* en el Cine. La historicidad de una película se extrae de su mera pertenencia a un tiempo anterior al nuestro. Sin embargo, cuando de una película llamada *histórica* se trata, hemos de admitir además que debe darse una intencionalidad de localización y de reconstrucción temporal específica, planificada y llevada a término a partir de un trabajo de documentación meticuloso. Es ahí donde la imaginación del creador se alía con la tarea convencional de la búsqueda histórica y donde ésta incide significativamente en la calidad del producto final. Una película de género histórico no precisa de ningún elemento iconográfico, estructura narrativa o temática concreta. Este tipo de films, evocador de unos contenidos acerca de los que la mayoría de la audiencia ya tenía referencia informativa a través de los canales tradicionales para la divulgación de la Historia, suele atraer a los espectadores a las salas de proyección en mayor medida que otros géneros. A la audiencia le agrada comprobar que conoce el argumento, cotejar el tratamiento de la información histórica con su propio conocimiento del tema, discutir o criticar la *versión* de los hechos, o comprobar *Infidelidad* con que el film retrata una época o a unos personajes por los que personalmente siente simpatía o rechazo según los casos y las circunstancias. Si al tema histórico se le suma el perfil literario de la fuente en la que se inspira el guión, es muy probable que se incremente la popularidad del film y que su comercialización sea un éxito<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> A mediados de los años noventa y con unos resultados más que solventes, la versión cinematográfica de *Germinal* de Emile Zola, llevada a la pantalla por el francés Claude Berri, o de *La Edad de la Inocencia* de la norteamericana Edith Wharton, filmada por Martin Scorsesse, difuminan con suma maestría el espacio entre la narración literaria y la histórica, gracias a su firme vocación de reconstrucción de un tiempo histórico - dos momentos de la segunda mitad del xix en los que se definen algunos de los rasgos de la sociedad contempo-

El histórico es no obstante, vista la gratificación con que la audiencia en general recibe este tipo de films, un género cinematográfico cuando menos delicado. No lo es, sin embargo, ni más ni menos que otras obras que se ocupan de narrar la historia. Es evidente que un mal libro de Historia es aquel que interpreta sin plantear cuestiones esenciales, sin discriminar el objeto de interés o sin documentarse adecuadamente, aquel que falsea porque carece de un trabajo metodológicamente riguroso. Aún así, convendremos en que la bondad o la maldad de un libro de Historia no puede nunca residir en la libertad con que su creador ha enfocado su trabajo. Algo parecido le sucede a una película de género histórico, en la que *la ficción* en mayor o menor grado no puede nunca ser objeto de crítica en relación con la rigurosidad de la obra. La historicidad de los films nace de la identificación colectiva con un conocimiento histórico común: problemas o momentos traumáticos de las historias nacionales, temas ligados a la identidad de los pueblos, a las vidas de héroes, dirigentes o enemigos de las naciones y de los Estados. Pero no solo acontecimientos simbólicos o personajes míticos, la historicidad nace también del reconocimiento de los procesos de cambio que afectan a las estructuras materiales y a las sociales, y sobre todo a las formas de vida y a los escenarios en que se producen<sup>28</sup>.

Una buena película *histórica* responderá en primera instancia a las preguntas del espectador pero, como cualquier texto o documento histórico, también habrá de ser susceptible de ser interrogado repetidamente. Sólo si somos conscientes de esta posibilidad seremos capaces de trabajar con un film histórico de igual manera que lo haríamos con un libro de Historia. Al igual que no todos los libros de Historia proporcionan al lector

una satisfacción plena en cuanto a la calidad del trabajo que encierran, algunas películas de género histórico son productos sencillamente delezna- bles. Sin embargo, como con respecto a los libros, resulta simplista aplicar el calificativo de «bueno» o «malo» cuando de un film histórico se trata. No debemos olvidar que sí el Cine tiene una cualidad específica es la de saber conectar la historia que busca narrar con el presente histórico. Muchas malas -por mal documentadas, dirigidas, ambientadas o interpretadas- películas de Historia nos dicen más sobre el tiempo en que fueron elaboradas que sobre el que pretenden narrar. A casi nadie extraña ya la afirmación de que las películas de género de ciencia- ficción de los años cincuenta son en realidad lecturas camufladas, con mejor o peor suerte artísticamente hablando, de los avatares de los años más intentos de la Guerra Fría: expresiones de clara intencionalidad o simplemente manifestaciones no intencionadas de la naturaleza de un mundo que crecía en la paranoia de la persecución y de la defensa a ultranza ante la inminencia de peligros desconocidos. *La porosidad del medio cinematográfico* es tal, que un producto, aún siendo correcto por lo que a sus calidades se refiere, no puede ocultar la mano de sus creadores, ni obviar las circunstancias políticas, sociales, ideológicas o culturales en que se concibió.

Como sucede con respecto a cualquier texto histórico, *el paso del tiempo* modifica la visión o lectura de una película de género histórico. Es nuestra propia perspectiva la que alimenta una interpretación u otra con respecto a cualquier narración histórica. Quitamos peso a enfoques o informaciones que en el momento de la creación parecían fundamentales y se lo atribuimos a otros aspectos que en su momento parecían secundarios o carentes de trascendencia. De este modo, utilizamos la lectura de la película para cubrir nuestras necesidades presentes, para enfatizar nuestras propias interpretaciones elaboradas a partir de los elementos ideológicos de que *hemos* alimentado. Resulta de sumo interés comprobar cómo la proyección simultánea de una película histórica en distintos países, aun si tienen realidades políticas y sociales similares, producirá tendencias de adhesión o de rechazo y de recriminación colectiva que escapan completamente a la voluntad del autor del film. El espectador ha consumido el producto y ha manipulado su sentido original en razón de su imperiosa necesidad por hallar un sentido histórico al presente.

ranea. A propósito de esta último film, véase HUGUET, M. y CAMARERO, G., «Reconstrucción histórica de una sociedad perdida: La Edad de la Inocencia», en *Film-Historia*, vol. X, n° 3, 2000, pp. 139-158.

<sup>28</sup> El historiador francés Pierre SORLIN lo ha expresado perfectamente en su libro *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Paidós, Barcelona, 1996, en el que reconstruye la imagen que los diferentes países europeos tuvieron de sí mismos a partir de la posguerra, utilizando como vehículo de análisis y de expresión las cinematografías nacionales. En estas lecturas, las transformaciones sociales y materiales y los escenarios urbanos y rurales en el se operan o a los que afectan son a menudo los protagonistas silenciosos pero auténticos de las películas.

Pero la narración histórica no constituye un bien exclusivo de los historiadores. Asumiendo que la Historia es un producto cultural y que las monografías y trabajos de investigación entendidos desde la historiografía al uso no tienen por qué ser los únicos vehículos de transmisión de la narración histórica, es fácil concluir que las películas, como en otro tiempo fueron las obras literarias, constituyen un medio excelente para abordar los temas de Historia. Las películas históricas aportan a la narración en papel una cualidad específica, la de sintetizar visualmente los contenidos en un solo tiempo, algo que de otro modo solo se podría abordar de forma lineal, en tiempos sucesivos. Los historiadores pueden aprovecharse además del meticuloso trabajo de recreación cinematográfica, para cuya realización ellos no están preparados profesionalmente. La recreación correcta de un tiempo histórico constituye siempre una apuesta arriesgada. Es un trabajo complejo e imaginativo, riguroso y generoso a la vez. Esta rara cualidad entre los historiadores, la de hacernos la naturaleza de un tiempo pasado -la *evocación*- prescindiendo del recurso de las imágenes, constituye una cualidad lo suficientemente intensa como para que su poseedor brille con luz propia en la corriente de la Historiografía.

Por su parte, las dramatizaciones cinematográficas, largometrajes y cortos sin presunción alguna de convertirse en vehículos para la narración histórica, producen las imágenes del mundo real y desarrollan las convenciones hasta llegar a crear realismo cinematográfico. Algunos recursos habituales, como la banda sonora o las técnicas de rodaje mediante las cuales el personaje de ficción se convierte en un vehículo dentro del cual el ojo del espectador habita el espacio de la ficción, contribuyen poderosamente a que el espectador experimente esa sensación de realidad. Nada más real que lo que transcurre al otro lado de la pantalla, nada más *incierto* que cuanto nos circunda en la oscuridad de la sala de proyección.

Pero de igual manera que los libros construyen la Historia contando con una metodología de trabajo específica, el cine convencional, no de género *histórico*, organiza un tipo de Historia que crea sus propias leyes y puede ser descrita a partir de sus propios rasgos. Como cualquier registro aislado de la memoria, los productos cinematográficos de ficción, los documentales o los antiguos noticiarios, no nos pueden aportar información sobre las circunstancias en las que fueron concebidos. Aquí el trabajo del historiador es insustituible. Vis-

tos *por fuera*, estos productos permiten conocer aspectos muy limitados de nuestro objeto de interés: el aspecto de los objetos y de las personas, algunos detalles pintorescos... Habremos de afrontar el trabajo sobre este tipo de documentos preguntándonos acerca de cuestiones tales como por qué se concibió el film, y qué determinó su proyección, qué imagen se quiso transmitir a los espectadores, qué ideas se llevaron estos sobre la acción, los aspectos políticos, sociales, militares... de la historia contada, a partir del contexto histórico en el que el espectador se desenvuelve. En ocasiones, el historiador estará tentado de preguntarse si el film, documental o de ficción, se ha creado con una orientación informativa o adoctrinadora específica. El historiador habrá de ser capaz de tener en cuenta en qué medida la técnica -el montaje de la película en especial- que se pone al servicio de un mayor efectismo o comercialidad del producto, se ha convertido en obstáculo para un análisis profundo de los argumentos o de los acontecimientos narrados.

El relato dentro del cine convencional suele estructurarse con una presentación, un desarrollo y un cierre o final<sup>29</sup>. Suele concebir la Historia como historias de personas, la solución de cuyos problemas induce a la resolución de las dificultades de índole general. Se trata de historias de personas corrientes que han hecho cosas heroicas, tal vez solo en el entorno cotidiano. Elabora por consiguiente un tipo de Historia repleta de emociones, personalizada y dramatizada, que busca realzar e intensificar los sentimientos de la audiencia, utilizando para ello recursos tales como la yuxtaposición de imágenes, la música, y los efectos de sonido. El relato se concibe casi siempre de una manera cerrada, completa y simple. No suele ofrecer alternativas ni admitir dudas. Los largometrajes convencionales, los documentales también -incluso aquellos que se ocupan de los temas de la Naturaleza- aseveran con rotundidad, no dejan margen a la ambigüedad, y adquieren la apariencia de relato lineal que presta escasa atención a la complejidad de los problemas que relatan. Como mucho se estructuran relatos en los que las cosas

<sup>29</sup> Al fin y al cabo este es el tipo de estructura, narrativamente hablando, clásica. Aristóteles, en la *Poética*, trad. de Salvador Mas, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pp. 85-86, señala que la Historia (para el caso, el Cine), versa sobre lo particular y la poesía sobre lo general, o sobre lo universal.

acontecen unas tras otras en secuencias causa-efecto. Casi siempre, la cámara aprovecha su cualidad visual para elaborar un tipo de que hace hincapié en los aspectos externos del mundo: sus paisajes agrarios y urbanos, el habitat... Lo cual plantea un grave riesgo, el de que el espectador, al identificar la historia sólo con el *aspecto* material de una época, olvide su naturaleza poliédrica y conciba una historia falseada por su apariencia. Pese a todas estas limitaciones, la reconstrucción histórica a partir del relato cinematográfico es la única forma en que podemos *ver* la Historia como un *proceso íntegro*. Los elementos que en los libros se abordan por separado en el relato cinematográfico aparecen unidos. En realidad, este rasgo es compartido tanto por el cine convencional como por los documentales, concebidos por los historiadores como más históricos que las películas de ficción.

Aunque el documental es un género que suele asociarse con la investigación histórica, un leve acercamiento a su naturaleza es suficiente para percibir que, al igual que otros tipos de films, puede ser susceptible de manipulaciones. De todos los ejemplos que puedan señalarse, el más repetido quizá, pero sin duda el más claro, es el que ofrece el trabajo de la realizadora alemana Leni Riefenstahl, en *El triunfo de la voluntad*, magnífica obra desde el punto de vista artístico y estético, en la que la directora documenta la preparación de la Alemania nazi para los Juegos Olímpicos de Berlín (1934). Unos breves minutos de visionado de la película de Riefenstahl nos invitan a pensar que no puede existir un discurso más intencionado que este de exaltación de la raza alemana y del régimen nacionalsocialista, pese a que estemos ante un documental en el que no se narra ficción alguna. Por otra parte, el documental no está condicionado a un estilo o técnica determinados. Al igual que en el cine de ficción, el autor no se limita a tomar nota de unos hechos con la cámara, sino que filma a partir de un guión previo muy elaborado y bajo una intencionalidad determinada, esto es, bajo su punto de vista.

En definitiva, para que el historiador valore adecuadamente la aportación que el Cine, en sus diferentes géneros, puede hacer a la narración histórica, es preciso que asuma dos premisas. La primera, que el Cine crea un pasado propio que debe ser entendido de una manera específica. La segunda, la necesidad de abandonar la comparación entre películas y libros, ya que lo único que comparten ambas formas de hacer Historia es la idea

de que el pasado puede ser organizado, secuenciado y contado mediante una narración. Al relatar, explicar e interpretar el pasado, el Cine nos dice cosas muy distintas de las que nos informan los libros. Aunque *inventa* datos, crea personajes, acontecimientos y situaciones, no transgrede sin embargo la verdad histórica. En tales casos, las invenciones suelen ser ordenadas e introducidas en la narración mediante procesos de condensación, comprensión, alteración, y simbolización. Este tipo de recursos se muestran idénticos a los que utiliza un historiador cuando realiza un trabajo de síntesis. El trabajo de abstracción es aquel al que conduce la *creación* en la Historia, tanto si se trata de libros como de Cine.

La aproximación del historiador al Cine exige que distinga, no entre hechos y ficción, sino entre *invención adecuada e inadecuada*. Los historiadores no deberían juzgar las películas como conjunto de datos y de saber sino en tanto significado global -visual, emocional y dramático- de los acontecimientos más o menos significativos que buscan evocar. La desconfianza de los historiadores con respecto al Cine proviene de que las películas por lo general se muestran inexactas y a que distorsionan el pasado. Esto les hace despreciar el Cine en cuanto falsificación de la Historia. Ante estos prejuicios, comprensibles seguramente, el historiador debería comprender que el momento actual no es el de obstaculizar el desarrollo del relato audiovisual con críticas amargas y derrotistas sino el de integrarse en la corriente de la indagación en nuevas formas narrativas, contando para ello con el bagaje formativo de la Historia pero con las capacidades abiertas para el aprendizaje de nuevos métodos de análisis y de síntesis.

Aunque hoy por hoy no exista un plan sistemático para abordar la cuestión de la aportación del Cine a la comprensión histórica, muchos historiadores asumen dos líneas de trabajo incompletas pero igualmente interesantes. La primera considera que las películas reflejan las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se elaboran. La segunda entiende el film como un libro proyectado. Desde el primer punto de vista, la no distinción entre géneros cinematográficos, y por lo tanto, el no admitir que exista un género de cine histórico, plantea la injusticia comparativa de que a los libros de Historia se los juzga por su contenido mientras que a las películas históricas se las evalúa por ser tan solo reflejo de algo, el momento histórico en que fueron concebidas. El segundo enfoque sin embargo, que entiende el film como una construc-

ción histórica de rasgos similares a las de cualquier monografía escrita, permite que las películas sean sometidas a la verificabilidad y a la lógica, tal y como sucede con la Historia escrita. No obstante, la incoherencia de este modelo radicaría en dar por supuesto que la Historia escrita, cuya metodología adoptaría el Cine, es la única manera de abordar la narración del pasado, además de dar por hecho un presupuesto científicamente erróneo, esto es, que la Historia *refleja* fielmente la realidad.

No aceptar que la Historia, bajo el formato de Cine de género histórico o no, pueda ser llevada a

las pantallas de Cine o extraída de ellas, supone perder la ocasión de difundir y de escribir la Historia a gran escala. Empeñarse, por otra parte, en que los historiadores asuman el papel de los creadores de Cine o insistir en que su función asesora en las producciones reste protagonismo en la elaboración del producto a los oficios cinematográficos, tampoco es la solución. Los historiadores por lo general no solo no manejan el lenguaje del medio cinematográfico, sino que en su mayoría tienen una forma de relatar que resulta inadecuada para trasladar a la pantalla.